



**University of  
Zurich**<sup>UZH</sup>

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
University Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 2019

---

## Öffnungen. Visionäre Himmelsbilder und die Deckenmalerei des Barock

Ganz, David

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-183133>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Ganz, David (2019). Öffnungen. Visionäre Himmelsbilder und die Deckenmalerei des Barock. In: Berns, Jörg Jochen; Rahn, Thomas. Projektierter Himmel. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 283-315.

Elektronischer Sonderdruck aus:

# Projektierte Himmel

herausgegeben von  
Jörg Jochen Berns und Thomas Rahn

(Wolfenbütteler Forschungen Bd. 154)  
ISBN 978-3-447-11066-2

Harrassowitz Verlag · Wiesbaden 2019  
in Kommission



Coverabbildung: Anonymer Holzschnitt aus: Carolus Bovillus (Charles de Bouelles):  
*Liber de intellectu. De sensibus* [...], Paris: Stephanus 1510, Bl. 60<sup>v</sup>, Bayerische  
Staatsbibliothek München: 2<sup>o</sup> Ph.u. 14, s. hier Einleitung S. 12 f., Abb. 1.  
Foto: Bayerische Staatsbibliothek München, urn:nbn:de:bvb:12-bsb10149761-1

#### Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im  
Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

#### Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche  
Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the  
Internet at <http://dnb.dnb.de>.

[www.harrassowitz-verlag.de](http://www.harrassowitz-verlag.de)

© Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 2019

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes  
ist ohne Zustimmung der Bibliothek unzulässig und strafbar.

Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen jeder Art, Übersetzungen,  
Mikroverfilmungen und für die Einspeicherung in elektronische Systeme.  
Gedruckt auf alterungsbeständigem, säurefreiem Papier.

Druck: Memminger MedienCentrum Druckerei und Verlags-AG, Memmingen  
Printed in Germany

ISBN 978-3-447-11066-2

ISSN 0724-9594

## Inhalt

Vorwort .....	7
Einleitung .....	9

### Himmelsbilder

CLAUS ZITTEL	
Der Mond der Künstler und der Mond der Philosophen. Zur Darstellung des Mondes in der Frühen Neuzeit .....	23
PATRIZIA SOLOMBRINO	
Gestaltwandel am Himmel. Projekte christlicher Sternbilder im 17. Jahrhundert .....	57
MARKUS BAUER	
Stürze vom Himmel. Zu Anthonis van Dycks ‚Daedalus und Icarus‘ .....	83

### Theaterhimmel

BERNHARD JAHN	
Der barocke Opernhimmel im Verbund der Künste .....	105
STEPHAN OETTERMANN	
Aerostatische Figuren. Die fliegenden Plastiken des Johann Karl Enslin .....	123
WOLFGANG BRÜCKLE	
Himmel ins Haus. Innenraumtrentzung und Naturbildwerdung von der Aufklärungszeit bis heute .....	135

## Himmelstheater

JÖRG JOCHEN BERNIS

Wolkenspektakel. Theatrale Himmelsprodigien auf frühneuzeitlichen Flugblättern ..... 181

HOLE RÖSSLER

Himmelsgrausen. Luftkriegsszenarien der Vormoderne ..... 209

THOMAS RAHN

Numinose und künstliche Himmelschriften in Früher Neuzeit und Moderne ..... 243

## Transzendente Himmel

DAVID GANZ

Öffnungen. Visionäre Himmelsbilder und die Deckenmalerei des Barock ..... 283

CHRISTIAN HECHT

Das Licht der sakralen Himmelsikonographie ..... 317

JOSEPH IMORDE

Attraktionen. Der Himmel des Giuseppe da Copertino ..... 333

GÜNTER BUTZER

Injizierte Himmel: die künstlichen Paradiese der Meditation (Dante, Baudelaire, Milton) ..... 363

Autorenviten ..... 387

Farbtafeln ..... 393

Register ..... 409

DAVID GANZ

## Öffnungen

## Visionäre Himmelsbilder und die Deckenmalerei des Barock

Als Charles Dickens (1812–1870) 1844 durch Oberitalien reiste, beobachtete er in der Bologneser Kirche San Petronio ein seltsames Schauspiel: Ein Loch im Gewölbe des nördlichen Seitenschiffs ließ genau zur Mittagsstunde das Sonnenlicht eintreten und projizierte einen hellen, runden Fleck auf den Boden (**Abb. 1** und **Farbtafel 9**). Das Lichtspiel in der Kirche war Teil eines aufwendig berechneten Zeitmessapparats, der es erlaubte, auf einer am Boden eingetragenen Skala das jeweilige Datum auf den Tag genau abzulesen (**Abb. 2**). Seine Planung um die Mitte des 17. Jahrhunderts ging auf den Mathematiker Giovanni Domenico Cassini (1625–1712) zurück. Was Dickens verblüffte, war der Kontrast zwischen der technischen Apparatur und dem frommen Treiben der Gläubigen, die kniend ihre Gebete verrichteten: „Even though [...] there were nothing else to remember it by, the great Meridian on the pavement of the church of San Petronio, where the sunbeams mark the time among the kneeling people, would give it a fanciful and pleasant interest.“<sup>1</sup>

Der Meridian der Bologneser Kirche war eine von mehreren Vorrichtungen dieser Art, die zwischen dem 16. und dem 18. Jahrhundert in Kirchen der Apenninhalbinsel realisiert wurden.<sup>2</sup> Ein schmales Loch im Gewölbe verwandelte die Kirchen in eine gigantische Camera obscura, auf deren abgedunkeltem Boden sich ein Bild der Sonnenscheibe abzeichnete. Die Meridiane transformierten die Bewegung des Himmelslichts in den Zeiger einer riesigen Jahresuhr, die wegen der großen Distanz von Einfallsoffnung und Messlinie eine kalendarische Bestimmung des Ostertermins von unerreichter Präzision ermöglichte.

Weitaus häufiger als diese optischen Projektionsvorrichtungen waren in den Kirchen des frühneuzeitlichen Italiens gemalte Darstellungen anzutreffen, die Bilder des Himmels in die Gewölbe projizierten: Bilder, die eine Öffnung des Kirchendachs fingierten und in dieser Öffnung die göttlichen

1 Charles Dickens: *Pictures from Italy*, London 1846, S. 100.

2 Weitere Beispiele sind der Dom von Florenz, die römische Basilika Santa Maria degli Angeli, der Mailänder Dom und die Kathedrale von Palermo. Vgl. John L. Heilbron: *The Sun in the Church. Cathedrals as Solar Observatories*, Cambridge, MA 1999.

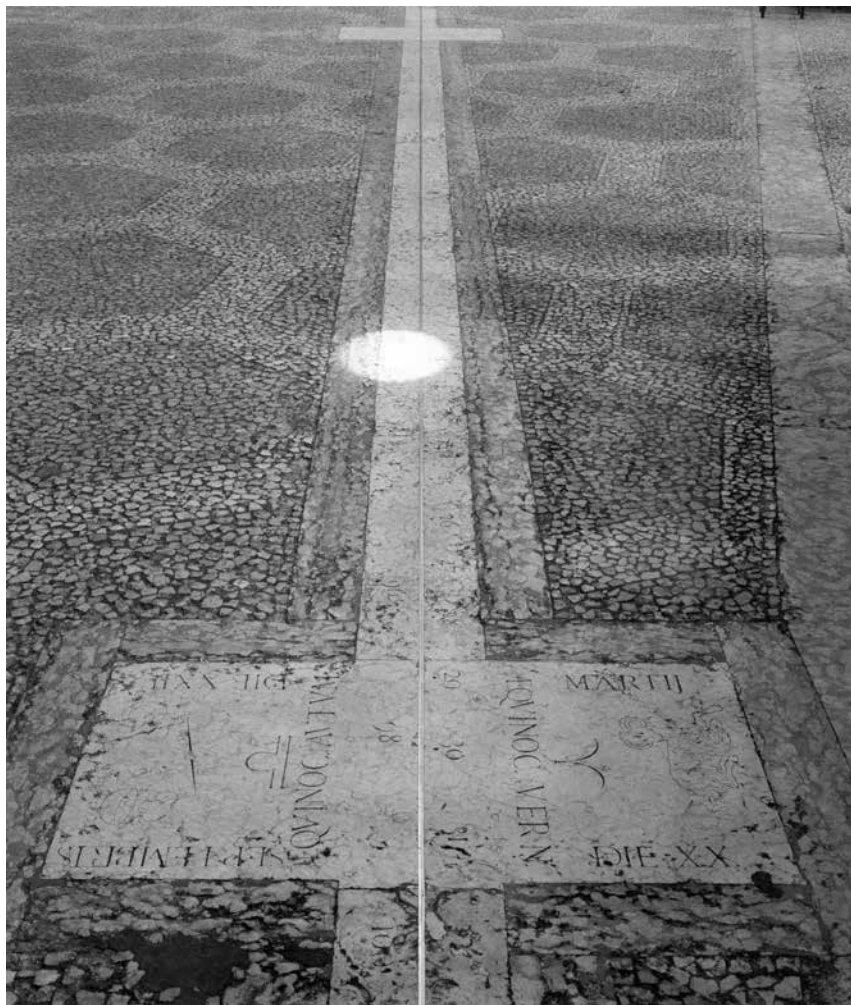


Abb. 1: Meridian im Langhaus von San Petronio in Bologna, um 1655

Personen, Engelsscharen und Kollektive von Heiligen sichtbar machten. Allein schon durch ihre Omnipräsenz in den katholischen Kirchen der Zeit dürften diese Bilder die kollektive Himmels-Imagination umfassender und nachhaltiger geprägt haben als jede andere christliche Himmelsvorstellung zuvor. Das Kuppel- oder Gewölbefresko mit Heiligenhimmel war eine Systemstelle der katholischen Barockkirche: diese Orte des Sakralraums mussten mit himmlischen Bildern ausgefüllt sein.

Deckenbilder und Meridiane bezogen sich auf unterschiedliche Ebenen des Himmels – den Himmel der Transzendenz und den der Astronomie. In einem Punkt trafen sich jedoch: Sie waren Apparaturen der Sichtbar-

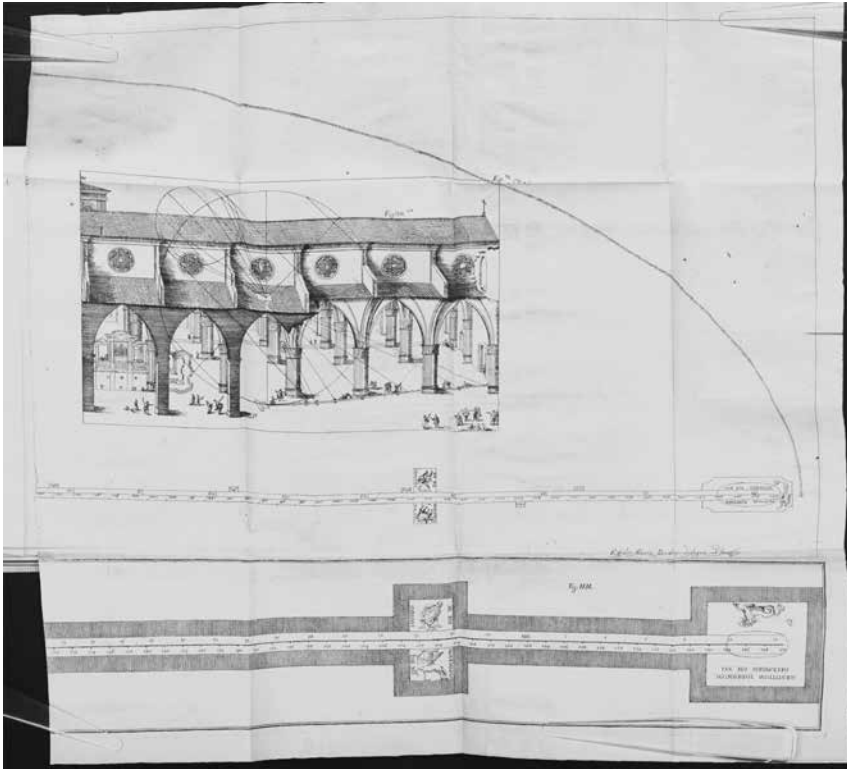


Abb. 2: Längsschnitt und Grundriss von San Petronio mit dem Meridian, Kupferstich, aus: Giovanni Domenico Cassini, *La meridiana del tempio di S. Petronio tirata, e preparata per le osseruazioni astronomiche l'anno 1665. Riuista, e restaurata l'anno 1695*, Bologna 1695, fig. 7

machung von Himmelsbildern und Inszenierungsmaschinen des Kirchengebäudes als eines Ortes besonderer Himmelsnähe. Die Projektion des Himmels in den Deckenbildern erfolgte unter nicht weniger artifiziellen Bedingungen als im Fall der Meridiane.

Ausgehend von dieser Einstiegsbeobachtung fragt mein Beitrag nach der spezifischen Medialität der gemalten Himmelsbilder in den Barockkirchen. Nur bei flüchtiger Betrachtung kann es so scheinen, dass diese Gemälde einen illusionistischen Ausblick in den Himmel eröffnen. Was sie zeigen, sind vielmehr selbst schon Bilder, in denen sich der transzendente Himmel selbst zur Darstellung bringt.



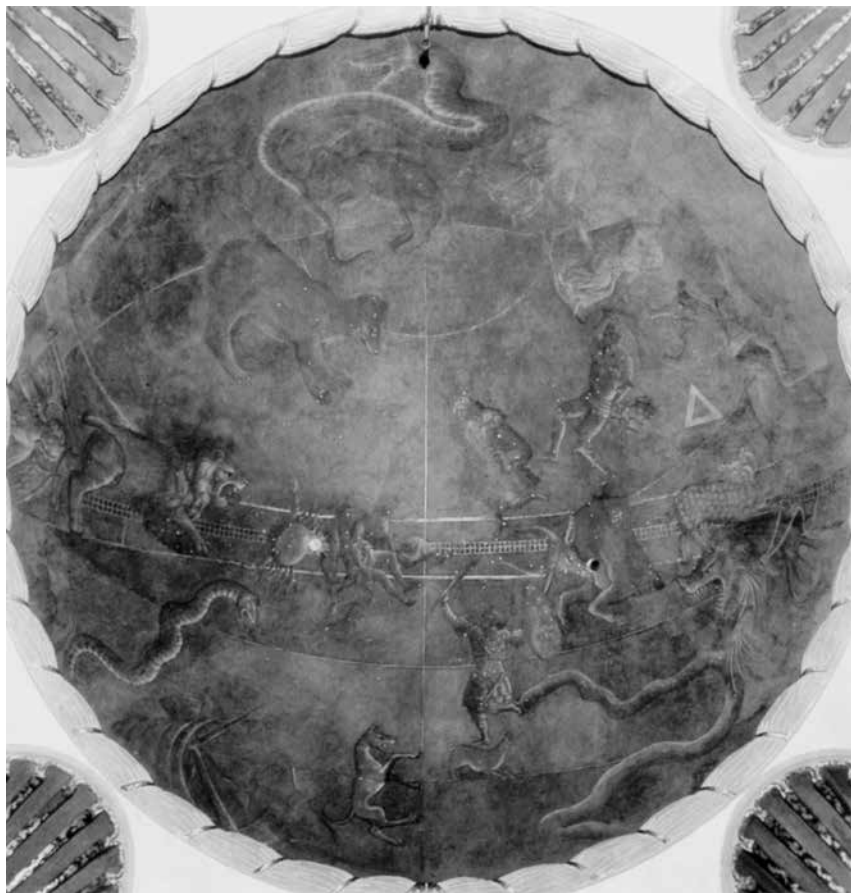


Abb. 3: Giuliano d'Arrigo, Florentiner Sternenhimmel am 4. Juli 1442, Kuppelfresko im Altarraum der Sagrestia Vecchia von San Lorenzo in Florenz, 1442/1443

1. Ein astrologisches Himmelsbild über dem Altar – der cupolino der Alten Sakristei

Zu Beginn der Frühen Neuzeit experimentierte die kirchliche Deckenmalerei mit ganz unterschiedlichen Modellen eines gemalten Himmels. Das anonyme Kuppelfresko in der Alten Sakristei der Florentiner Kirche San Lorenzo (Abb. 3 und 4) steht für eine Option, den astronomischen Himmel der Gestirne an die Stelle des transzendenten Himmels zu setzen.<sup>3</sup> Kurz vor

<sup>3</sup> Vgl. Patricia Fortini Brown: *Laetentur Caeli. The Council of Florence and the Astronomical Fresco in the Old Sacristy*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 44 (1981), S. 176–180; Monica Campione, Lorena Gianlorenzo: *Firenze: il planetario della*



Abb. 4: Giuliano d'Arrigo, Löwe, Krebs und Sonne, Detail des Kuppelfreskos im Altarraum der Sagrestia Vecchia von San Lorenzo in Florenz, 1442/1443

der Mitte des 15. Jahrhunderts im Auftrag der damals in Florenz regierenden Medici gemalt, ist es der radikalste Vorstoß zu einer scheinbaren Öffnung der Kirchendecke auf das darüber sich weitende Firmament. Die kartographische Projektion der astronomisch exakt berechneten Lichtpunkte sorgte für einen Planetariumseffekt, für die Illusion, den Florentiner Himmel in einer einmaligen Konstellation von Sternen und Planeten zu betrachten, wie sie an einem bestimmten Datum zustande gekommen war: dem 4. Juli 1442 um 10:30 Uhr vormittags.<sup>4</sup>

Die Bildstruktur des Freskos ordnete sich weit weniger umstandslos einem realistischen Idiom unter, als es zunächst den Anschein hat. Dafür

Sagrestia Vecchio di San Lorenzo, in: Ananke 9 (1995), S. 84–91; Dieter Blume: Regenten des Himmels. Astrologische Bilder in Mittelalter und Renaissance, Berlin 2000, S. 126–138; Oliver Götze: Der öffentliche Kosmos. Kunst und wissenschaftliches Ambiente in italienischen Städten des Mittelalters und der Renaissance, München 2010, S. 134–137.

<sup>4</sup> In der älteren Literatur wurden andere Zeitpunkte vertreten (Aby Warburg: 9. Juli 1422; Gertrud Bing: 6. Juli 1439; Alessandro Parronchi: 16. Juli 1416). Erst 1985/86 wurden im Zuge einer Restaurierung die Darstellungen der Planeten entdeckt, die eine genauere Eingrenzung erlaubten. Eine direkte Zuordnung zu den Lebensdaten des Stifters oder wichtigen Ereignissen der Zeitgeschichte besteht nicht, vgl. die Diskussion der verschiedenen Vorschläge in Andreas Beyer: Der Himmel der Kunstgeschichte, in: ders. (Hrsg.), Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie, Kleine kunstwissenschaftliche Bibliothek 37, Berlin 1992, S. 84–94.

spricht schon allein die Tatsache, dass das Kuppelbild eine für Beobachter in Florenz unsichtbare, nur durch Berechnungen zu ermittelnde Konstellation am helllichten Tag unter den Sichtbarkeitsbedingungen des nächtlich verdunkelten Himmels zeigte.<sup>5</sup> Dafür spricht auch die Kombination der ersten, kartographischen Bildschicht des Freskos mit einer zweiten, die hinter den Lichtpunkten der Gestirne die heidnischen Sternbilder in schattenhafter Gestalt aufleuchten ließ. Die Verbindung der beiden Bildschichten machte einen astrologischen Wirkungszusammenhang sichtbar: Sie fixierte einen bestimmten Tag, eine exakt einzugrenzende Stunde und beschwor zugleich die Macht der Sternbilder und Planeten über das menschliche Schicksal.<sup>6</sup>

Die astrologische Orientierung des Freskos stand in einem Spannungsverhältnis zum Ort seiner Anbringung: Der cupolino überfing den Altar der von Filippo Brunelleschi (1377–1446) geplanten Sakristei, die als Grabkapelle der Medici diente. An dieser Stelle wurden Gedächtnismessen für den Stifter Giovanni di Bicci de Medici (1360–1429) abgehalten. Wo die liturgischen Rituale den Glauben an einen göttlichen Richter über das menschliche Seelenheil aufriefen, artikulierte das Fresko den Glauben an eine von den Sternen ausgehende Vorbestimmung des menschlichen Lebenswegs.<sup>7</sup>

Eine Brücke zwischen beiden Modellen bot das Bildprogramm des Hauptraums der Sakristei an (Abb. 5). Zwar blieb Brunelleschis Schirmkuppel unbemalt, allein die vom Scheitelpunkt ausstrahlenden Rippen strukturierten das weiße Gewölbe. Doch in den Pendentifs waren vier Terrakotta-Tondi Donatellos (1386–1466) angebracht, die Szenen aus dem Leben Johannes des Evangelisten zum Gegenstand hatten (Abb. 6). Dieser war nicht nur der Namenspatron des in der Sakristei bestatteten Giovanni di Bicci, sondern auch der wichtigste christliche Himmelsvisionär.<sup>8</sup> Während drei der vier Bilder die Macht des Heiligen zur Überwindung des Todes vorführten (die Ölmarter, die Auferweckung der Drusiana und die Selbstbestattung), ließ der vierte Tondo Johannes als Visionär auftreten, der das große Zeichen am Himmel schaute, die mit der Sonne bekleidete Frau, die auf der Mondsichel stand und eine Krone aus Sternen trug. In der Lünette über dem

5 Vgl. Beyer: *Der Himmel der Kunstgeschichte* (s. Anm. 4), S. 92.

6 Zu astrologischen Bildpraktiken der Renaissance vgl. Blume: *Regenten des Himmels* (s. Anm. 3), S. 139–194; Philippe Morel (Hrsg.): *L'art de la Renaissance entre science et magie*, Paris 2006.

7 Vgl. Jean-Patrice Boudet: *Entre science et nigromance. Astrologie, divination et magie dans l'Occident médiéval (XIIe–XVe siècle)*, Paris 2006; Brendan Dooley (Hrsg.): *A Companion to Astrology in the Renaissance*, Brill's Companion to Christian Tradition 49, Leiden–Boston 2014, darin besonders den Beitrag von Graziella Federici Vesco-vini, *The Theological Debate*, ebd., S. 99–140.

8 Zum Gesamtprogramm der Sakristei vgl. Gabriel Blumenthal: *The Science of the Magi. The Old Sacristy of San Lorenzo and the Medici*, in: *Source: Notes in the History of Art* 6 (1986), S. 1–11.



Abb. 5: Inneres der Sagrestia Vecchia der Florentiner Kirche San Lorenzo, 1420–1428

Altarraum wiederum war Johannes als Autor zu sehen, der in nachdenklicher Pose und mit halbgeschlossenen Augen über die himmlischen Geheimnisse seines Evangelien-Prologs meditierte. Schon seit der Spätantike galt der ihn begleitende Adler als Verkörperung der Fähigkeit des Heiligen, Himmlisches zu schauen und zu erkennen.<sup>9</sup> Auch wenn alle diese Darstellungen innerhalb der christlichen Konventionen blieben und nirgendwo eine direkte Verbindung zum Planetarium des Altarraums zogen, wurde Johannes hier allein schon qua räumlicher Nachbarschaft zu einer Brückenfigur zwischen christlichem Glauben und humanistischer Astrologie aufgebaut.

<sup>9</sup> Vgl. Jeffrey F. Hamburger: *St. John the Divine. The Deified Evangelist in Medieval Art and Theology*, Berkeley–Los Angeles–London 2002.



Abb. 6: Donatello, *Die apokalyptischen Visionen des Johannes auf Patmos*, Terrakotta-Tondo im Hauptraum der Sagrestia Vecchia von San Lorenzo in Florenz, 1428/1432

## 2. Das Auseinanderdriften der Himmelsbilder

Am Beispiel der Alten Sakristei können wir somit zweierlei ablesen: zum einen die Attraktivität des Visionären als Modells der Sichtbarmachung unsichtbarer Himmelsbilder, ein Thema, auf das ich gleich zurückkommen werde. Zum anderen die Friktionen zwischen unterschiedlichen Himmelsmodellen, die sich im Laufe der Frühen Neuzeit durch den Zuwachs an astronomischem Wissen durch Himmelsbeobachtung und -berechnung verschärften. Dieses Wissen war nicht allein Instrument einer naturwissenschaftlichen Welterklärung in heutigem Sinne, sondern stand noch lange im Dienst einer sich als exakte Wissenschaft verstehenden Astrologie.<sup>10</sup> Nicht zuletzt deswegen wurde eine Verschränkung des supralunaren Himmels der Astronomie und des empyreischen Himmels der Theologie, wie sie die aris-

<sup>10</sup> Vgl. zusammenfassend H. Darrel Rutkin: *Astrology*, in: Lorraine Daston, Katharine Park (Hrsg.): *The Cambridge History of Science*, Bd. 3: *Early Modern Science*, Cambridge 2006, S. 541–561; William Donahue: *Astronomy*, ebd., S. 562–595.



totelischen Kosmosmodelle des späten Mittelalters noch postulierten, zunehmend prekär. Zwar vertrat die Kosmologie katholischer Observanz im Anschluss an Tycho Brahe (1546–1601) noch bis ins 18. Jahrhundert hinein einen Weltaufbau, der hinter der Kristallschale der Fixsterne das Empyreum als Aufenthaltsort der Himmelsbewohner lokalisierte. Nach wie vor hielt man in diesem Kontext auch an der Impetus-Lehre fest, welche die Bewegung der Gestirne an einen permanenten Anschub durch Gott oder die Engel koppelte. Mit dem Zuwachs an astronomischem Wissen verschärfte sich jedoch der erkenntnistheoretische Gegensatz zwischen der Berechenbarkeit des einen und der Unberechenbarkeit des anderen Himmels.

Bildlich zeigt sich dieses Auseinandertreten prägnant an den beiden Himmelsdarstellungen, die der Sieneser Bankier Agostino Chigi (1466–1520) im frühen 16. Jahrhundert in Rom in Auftrag gab: die nach Entwürfen Raffaels (1483–1520) gestalteten Kuppelmosaiken der Grabkapelle Chigis in Santa Maria del Popolo setzten Gott als ersten Beweger in Szene, der über die Engel das Kreisen der Planeten und Fixsterne kontrollierte (**Abb. 7 und Farbtafel 10**).<sup>11</sup> Der Einfluss der Gestirne wurde hier auf das nicht zu berechnende Wirken göttlicher Providenz zurückgeführt. In Chigis Gartenvilla dagegen malte Baldassare Peruzzi (1481–1537) den Plafond der Loggia di Galatea mit einem anspielungsreichen Horoskop aus. Stark vereinfacht ausgedrückt, wurde hier die zweite Bildschicht des Florentiner cupolino zu einem astrologisch-mythologischen Schema erweitert.<sup>12</sup> Hier wurden die antiken Götter als Mächte über das Schicksal gefeiert.<sup>13</sup>

11 Kathleen Weil-Garris Brandt: Cosmological patterns of Raphael's Chigi Chapel in S. Maria del Popolo, in: Christoph L. Frommel (Hrsg.): Raffaello a Roma. Il convegno del 1983, Rom 1986, S. 127–158.

12 Vgl. Mary Quinlan-McGrath: The Astrological Vault of the Villa Farnesina. Agostino Chigi's Rising Sun, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 47 (1984), S. 91–105; Kristen Lippincott: Two Astrological Ceilings Reconsidered. The Sala di Galatea in the Villa Farnesina and the Sala del Mappamondo at Caprarola, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 53 (1990), S. 185–207; Peter Schiller: Die himmelskundliche Ikonographie der Decke der Sala di Galatea in der Villa Farnesina in Rom, in: August Buck (Hrsg.): Die okkulten Wissenschaften in der Renaissance, Wiesbaden 1992, S. 255–288; Mary Quinlan-McGrath: The Villa Farnesina, Time-Telling Conventions and Renaissance Astrological Practice, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 58 (1995), S. 52–71; Francesca Manzari: La volta affrescata della Loggia di Galatea nella Villa Farnesina. Interpretazioni astrologiche da Saxl ad oggi, Uomo antico e il cosmo, Roma 2001, S. 423–441.

13 Dagegen wurde das „kartographische“ Konzept der Florentiner Kuppel später nie mehr mit vergleichbarer Konsequenz aufgegriffen. Auch Adam Elsheimers Sternenhimmel im Hintergrund der *Flucht nach Ägypten* (1609) beruht zwar auf Himmelsstudien durch ein Teleskop, die dabei beobachteten Elemente sind jedoch frei zusammengesetzt. Vgl. zuletzt Andreas Thielemann: Himmelsfeuer. Kosmologie und Theologie in Adam Elsheimers „Flucht nach Ägypten“, in: Andrea Albrecht, Giovanna Cordibella, Volker R.



Abb. 7: Raffael, Gottvater, Planeten, Tierkreiszeichen, Kuppelmosaik der Cappella Chigi in Santa Maria del Popolo in Rom, 1516

Mit diesem Prozess der Ausdifferenzierung veränderten sich auch die Rahmenbedingungen für Himmelsdarstellungen innerhalb der Kirchen selbst. Diese ließen sich unter den Vorzeichen frühneuzeitlicher Himmelskunde nicht einfach als Offenlegung des transzendenten Himmels gestal-

---

Remmert (Hrsg.): Tintenfass und Teleskop. Galileo Galilei im Schnittpunkt wissenschaftlicher, literarischer und visueller Kulturen im europäischen 17. Jahrhundert, Spectrum Literaturwissenschaft 46, Berlin 2014, S. 125–165.

ten.<sup>14</sup> So operierten die Himmelsprospekte des katholischen Barock mit einer doppelten Markierung von Differenzen: Signale der Öffnung korrespondierten mit Anzeichen der Abgrenzung – und dies sowohl gegenüber dem empirisch beobachtbaren wie dem transzendenten Himmel. Was durch das scheinbar geöffnete Kirchendach sichtbar wurde, war also gerade nicht der „offene Himmel“.<sup>15</sup> Die Bilder lassen sich am besten als Überblendung dessen beschreiben, was durch das geöffnete Kirchendach zu sehen sein müsste – bei Tageslicht oder bei nächtlicher Dunkelheit. Was sich dem Auge der Kirchenbesucher darbot, war die Fiktion eines vom (transzendenten) Himmel produzierten Bildes, das den empirischen Himmel überlagerte. Dieser Fiktionsrahmen ist konstitutiv für die eigentümliche Medialität dieser Himmelsbilder. Ich möchte ihn mit dem Begriff der „gemalten Vision“ fassen, den auch verschiedene jüngere Beiträge ins Spiel bringen.<sup>16</sup>

### 3. Reenactment der Himmelfahrt im Kirchenraum – Lanfrancos Kuppelfresko in Sant’Andrea della Valle

Ich konzentriere meine Beobachtungen auf das Kuppelfresko Giovanni Lanfrancos (1582–1647) in Sant’Andrea della Valle (Abb. 8 und 9), unbestritten ein Schlüsselwerk der uns interessierenden Gattung.<sup>17</sup> Die Ausmalung des Hauptraums der römischen Theatinerkirche durch Lanfranco und Domenichino in den Jahren 1622–1628 markiert den Punkt, an dem die großformatige Bebilderung der Gewölbe endgültig einen festen Platz in den katholischen Kirchenräumen der nachtridentinischen Zeit fand. Für die große Beachtung des Projekts sorgte nicht zuletzt die Tatsache, dass es sich um die Hauptkirche einer jener neuen Ordensgemeinschaften handelte, die

14 Ähnlich argumentieren auch Bernd W. Lindemann: *Bilder vom Himmel. Studien zur Deckenmalerei des 17. und 18. Jahrhunderts*, Worms 1994, S. 28–46; Christian Hecht: *Die Glorie. Begriff, Thema, Bildelement in der europäischen Sakralkunst vom Mittelalter bis zum Ausgang des Barock*, Regensburg 2003, S. 34–48.

15 Vgl. etwa Esther Meier: *Der offene Himmel. Theologie und Gestalt des Bildprogramms der Stiftskirche zu Waldhausen*, in: *Acta historiae artis Slovenica* 16 (2011), S. 117–126.

16 Vgl. Lindemann: *Bilder vom Himmel* (s. Anm. 14), S. 50; Hecht: *Die Glorie* (s. Anm. 14), S. 46 f. u. 308–315. Eigene Überlegungen zum Verständnis von Deckenbildern als „gemalter Vision“, habe ich angestellt in David Ganz: *Barocke Bilderbauten. Erzählung, Illusion und Institution in römischen Kirchen 1580–1700*, *Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte* 14, Petersberg 2003, S. 73–77.

17 Vgl. u. a. Philippe Morel: *Morfologia delle cupole dipinte da Correggio a Lanfranco*, in: *Bollettino d’Arte* 23 (1984), S. 1–34; Alba Costamagna: „... l’aria dipingeva per lui“. Giovanni Lanfranco e la Gloria del Paradiso a Sant’Andrea della Valle, in: dies.: *Daniele Ferrara, Cecilia Grilli* (Hrsg.): *Sant’Andrea della Valle. Presentazione di Claudio Strinati. Introduzione di Alba Costamagna. Saggi di Cecilia Bernardini e Maria Grazia Bernardini*, Mailand 2003, S. 195–248; Hecht: *Die Glorie* (s. Anm. 14), S. 249–253.





*Abb. 8: Blick in den Ostteil der römischen Kirche Sant'Andrea della Valle*



*Abb. 9: Domenichino und Giovanni Lanfranco, Ausmalung der Pendentifs und der Kuppel in der römischen Kirche Sant'Andrea della Valle, 1625–1628*



*Abb. 10: Domenichino, Ausmalung des Chorgewölbes der römischen Kirche Sant'Andrea della Valle, 1621–1628*

die maßgeblichen Impulsgeber der Reorganisation der katholischen Kirche nach dem Konzil waren.<sup>18</sup>

Das Himmelsbild des Kuppelgewölbes war in einen narrativen Bildzusammenhang integriert: das Gewölbe des Presbyteriums hatte Domenichino (1581–1641) mit einem Zyklus zum Leben des Kirchenpatrons Andreas ausgemalt (Abb. 10). Dargestellt waren die Berufung des Andreas zum Jünger und sein Leidensweg im Zeichen des Kreuzes, der mit der Aufnahme des Heiligen in den Himmel prämiert wurde. Seine Anschlussfähigkeit an diese Erzählung gewann Lanfrancos Kuppelfresko dadurch, dass es die himmlische Szenerie mit Momenten des Ereignishaften ausstattete: Eine wichtige Achse des Freskos wurde von Handlungselementen gebildet, die sich auf die Ereignisse der Himmelfahrt und die Krönung Mariens beziehen ließen. In diesem Vorgang fand die Erzählung des Andreaslebens ihren Fluchtpunkt: Die Aufnahme Mariens in den Himmel war das Modell für die Aufnahme des Apostels unter die Seligen.<sup>19</sup>

Gleichwohl war Lanfrancos Fresko kein Ereignisbild: Maria war Teil einer scheinbar über dem Kuppeltambour von Sant'Andrea eingeschwebten Versammlung von Heiligen und Patriarchen, die in kreisrunder Ordnung auf Wolken lagerten (Abb. 11 und 12 mit Farbtafel 11). Dieser Versammlung gehörten auch mehrere Personen an, die einige Jahre nach Maria gestorben waren – wie die Apostel Andreas, Petrus, Johannes und Paulus – oder mehrere Jahrhunderte nach Maria gelebt hatten – wie der Heilige Sebastian und die beiden Theatinerseiligen Kajetan und Andrea Avellino.

Gegenstand des Kuppelfreskos war nicht die Erhebung der Gottesmutter nach ihrem Tod, sondern eine Wiederaufführung der Ankunft Mariens unter den Heiligen und ihrer Krönung durch Christus. Nicht zu Unrecht hat man immer wieder auf die „theatralischen“ Anteile barocker Kirchendekorationen verwiesen. Die Verwandlung des Kirchenraums in ein *theatrum sacrum* lässt sich gerade am „Schauspiel“ der uns interessierenden Himmelsbilder festmachen.<sup>20</sup>

18 Zu den Etappen dieser ab 1580 zunächst in Kirchen kleinerer Dimension zu beobachtenden Rückkehr der Bilder in den Hauptraum ausführlich Ganz: Barocke Bilderbauten (s. Anm. 16); zur frühen Phase vgl. David Ganz: Rückeroberung des Zentrums, Anschluss an die Vergangenheit und institutionelle Selbstdarstellung. Konfessionalisierung im römischen Kirchenraum zwischen 1580 und 1620, in: Susanne Wegmann, Gabriele Wimböck (Hrsg.): Konfessionen im Kirchenraum. Dimensionen des Sakralraums in der Frühen Neuzeit, Korb 2007, S. 263–283.

19 Ganz: Barocke Bilderbauten (s. Anm. 16), S. 18–44 u. 263–273.

20 Vgl. Karsten Harries: The Bavarian Rococo Church. Between Faith and Aestheticism, New Haven, CT 1983; Ursula Brossette: Die Inszenierung des Sakralen. Das theatralische Raum- und Ausstattungsprogramm süddeutscher Barockkirchen in seinem liturgischen und zeremoniellen Kontext, Marburger Schriften zur Kunst- und Kulturgeschichte 4, Weimar 2002; Alessandra Buccheri: The Spectacle of Clouds, 1439–1650. Italian Art and Theatre, Farnham 2014.





*Abb. 11: Giovanni Lanfranco, Kuppelfresko der römischen Kirche Sant'Andrea della Valle, 1625–1628*



*Abb. 12: Giovanni Lanfranco, Detail aus dem Kuppelfresko der römischen Kirche Sant'Andrea della Valle, 1625–1628*

Signale für den Aufführungscharakter des gemalten Geschehens waren bei Lanfranco Kranzelemente unterschiedlicher Abmessung, die Ausschnitte der Darstellung bildhaft rahmten: die untere Wolkenbank, die sich mit ihren Bewohnern vor den blaufarbigem irdischen Himmel schob, der obere Wolkensaum, der sich als Rahmen um ein golden leuchtendes Himmelsbild legte. Durch einen wolkengesäumten Kanal eröffnete sich allein Maria ein Zugang zu dem weiter oben formierten Engelsreigen, aus dem der Gottesmutter ein Kranz entgegengereicht wurde. In einem von Putten um den cupolino gelegten Girlandenrahmen wurde Christus sichtbar, der zu Maria hinabflog.

#### 4. Dreierlei Imagination. Ferrante Carlos Rahmenhandlung für das Kuppelfresko

Das irritierende Oszillieren zwischen Ereignishaftigkeit und Überzeitlichkeit war Anlass für einen zeitgenössischen Kunststreit, aus dem der Diskussionsbeitrag des Dichters Ferrante Carlo (1578–1641) überliefert ist.<sup>21</sup> Schon bei der Enthüllung des Kuppelfreskos im Sommer 1627 wurden Vorwürfe laut, Lanfranco habe mit seiner Kombination aus historischem Ereignis und überzeitlichem Zeugenkollektiv das Prinzip der zeitlichen Einheit einer *historia* verletzt.<sup>22</sup> Gegen diese Stimmen verteidigte Carlo die Freiheit der künstlerischen Imagination:

Der Malerei ist es gestattet, Dinge unter dem Anschein der Wahrheit zusammenzufügen, die sich andernfalls nicht verbinden ließen. Obendrein besitzt sie das Vorrecht, der Gegenwart über das Naturmögliche hinaus schon lange vergangene Zeiten hinzuzufügen und beliebig oft verschiedene Zeiten zu mischen: solche, die viele Jahrhunderte später waren, mit solchen, die viele Jahrhunderte früher waren. [...] Diese Unmöglichkeit erlangt durch einen gewissen Kunstgriff Wahrscheinlichkeit: den Deckmantel des Anachronismus, der eine Erlaubnis ist, von der Verschiedenheit der Zeiten Ge-

21 Der 1627/28 verfasste Text ist in mehreren späteren Abschriften überliefert, er ist ediert und wird diskutiert bei Nicholas Turner: Ferrante Carlo's descrizione della Cupola di S. Andrea della Valle dal Cavalier Gio: Lanfranchi, in: Storia dell'arte 12 (1971), S. 297–325. Zum Autor vgl. Martino Capucci: Art. „Carli, Ferdinando“, in: Dizionario Biografico degli Italiani, hrsg. von Alberto M. Ghisalberti, Bd. 20, Rom 1977, S. 150–152.

22 Am 28. Juni 1627 fand ein Besuch Urbans VIII. in Sant'Andrea della Valle statt, „a uedere que è stata fenita di dipingere con bellissime figure“. Avviso vom 30.06.1627, zitiert nach Costamagna: „... l'aria dipingeva per lui“ (s. Anm. 17), S. 195. Lanfranco war noch bis zum September 1628 mit Ergänzungen des Kuppelfreskos beschäftigt, ebd., S. 196.

brauch zu machen und diese in einem Moment zu bündeln, ohne dafür Tadel zu verdienen.<sup>23</sup>

Beispiele für die allgemeine Anerkennung dieses Prinzips seien so populäre Bildthemen wie die *sacra conversazione*, die eine Begegnung von Maria und Christuskind mit Heiligen wie Franziskus oder Caterina von Siena fingiert.

Den Streit um Lanfrancos Fresko hat man bislang nicht konsequent genug auf die Gattung der Deckenmalerei und das Thema des gemalten Himmels bezogen.<sup>24</sup> Auf sie und nicht allein auf die Verstöße gegen das Postulat der Einheit von Zeit und Raum zielten letztlich die Einwände, denn regelkonform waren auch viele Tafelbilder nicht. Entscheidend scheint mir, dass die Kritik genau in einem Moment erhoben wurde, in dem die Deckenmalerei sich anschickte, die Gewölbe der großen Kirchen zu erobern. Bezeichnend für diesen Zusammenhang ist, dass Carlo das Lizenz-Argument um die Idee einer fiktionalen Rahmenhandlung ergänzte, in die das Sichtbarwerden der dargestellten Personen hoch oben an der Kirchendecke eingebettet wird:

So imaginierte der Maler, dass die Gläubigen den ungeheuerlichen Geheimnissen des heiligen Altars beiwohnen, oder ihre Aufmerksamkeit auf die frommen Gebete im Chor lenken, die die frommen Mönche Gott zu den kanonischen Zeiten darbringen, oder schweigend und gesammelt das eigene Elend, die Hilfe des Himmels, die Gnadenerweise der göttlichen Hand und die Erhöhung der Auserwählten bei Gott betrachten, die all jenen bereitet ist, die die höchste Seligkeit anstreben. Er imaginierte, dass sie [die Gläubigen] dann mitunter die müden Augen zum Vaterland der Lebenden erheben und ihnen dann von ihrer Einbildungskraft ein solcher Anblick der Dinge dort oben angeboten oder dargestellt werde, wie er eben in jenem offenen Himmel zu erblicken ist, den der Maler ins Bild gesetzt hat. Oder auch, dass sich die Luft zerteile und der Himmel sich öffne durch den göttigen Strahl des ersten Lichts, das von da oben herabsteigt, um das schwache sterbliche Sehvermögen zu erleuchten. Und dass sich auf solche Weise den Augen der frommen Beter die himmlische Glorie offenbare und sich in ei-

23 „che la pittura [...] s'appartiene alla virtù fantastica, et hà licenza di porre insieme cose con qual che verisimilitudine, che per altro non potriano congiungere, e ch'ella di piu hà ottenuto privilegio sopra il potere della natura d'aggiungere tempi già molto prima passati al p.n.te, et spesse volte d'acozzare i tempi, che sono stati molti secoli dopo con quelli, che sono scorsi già molti secoli prima, et che salva questa impossibilità; resa però verisimile da qualche artificio, sotto la coperta del l'anacronismo, ch'è una licenza di abusare senza biasimo delle diversità de i tempi in uno istesso momento.“ Zitiert nach: Turner: Ferrante Carlo's descrittione (s. Anm. 21), S. 323.

24 Vgl. Lindemann: Bilder vom Himmel (s. Anm. 14), S. 94–97; Hecht: Die Glorie (s. Anm. 14), S. 249–253 u. 304–308.



nem solchen Ausschnitt enthülle, wie ihn die gemalte Vision in dieser Kuppel darstellt.<sup>25</sup>

Der von Carlo entworfene Fiktionsrahmen wies die gemalte Szenerie im Kuppelraum als Komplement von sakralen Handlungsvollzügen im Inneren des Kirchenraums aus: Liturgie, Chorgebet, Andacht. Präzise wurden diese Vorgänge in der räumlichen Struktur der Kirche verankert, wurden die horizontale Binnentopographie von Laienraum, Altarraum und Mönchschor und die vertikale Achse zwischen den auf dem Kirchenboden stehenden Besuchern und den oben schwebenden Akteuren des Freskos aufgerufen.

Der gemalte Himmel wurde dabei als Ergebnis einer Staffelfung von Akten imaginärer Bildproduktion ausgegeben, die zwischen menschlicher Phantasie und göttlicher Revelation changieren: Der Künstler entwarf das Fresko, indem er die Himmels-Imagination der Gläubigen imaginierte, aber auch die Erleuchtung des menschlichen Auges durch einen Vorgang der himmlischen Offenbarung. Gerade wenn man die Passage ungekürzt liest, tritt die Vagheit der Rahmenhandlung hervor, bei der sich unterschiedliche Projektionsrichtungen überkreuzen. Inwiefern die dargestellte Szene als Himmelsbild und wie weit sie als Himmelsöffnung verstanden werden sollte, blieb ein Stück weit in der Schwebel.

Die „dipinta visione“, von der Carlo sprach, verstehe ich als das Schlüsselkonzept, welches das gesamte Spektrum der fiktionalen Rahmenhandlung umgreift. In Visionen verschränkten sich subjektive und transzendente Anteile, äußeres und inneres Sehen, Historizität und Aktualität. Ihre Basis waren frühneuzeitliche Konzepte der Imagination als eines Vermögens gemäldeähnlicher Bildschöpfung, die von innen wie von außen gesteuert sein konnte (Abb. 13).<sup>26</sup> Genau darin überschritten sie sich mit zentralen kunsttheoretischen Axiomen, die neben den Eigenanteilen der menschl-

25 Zitiert nach Turner: Ferrante Carlo's descrittione (s. Anm. 21), S. 324: „Onde s'imaginò il pittore, che, mentre i fedeli assistono à i tremendi misterij del sacro altare, overo accompagnano con attentione le divote preghiere, che alle hore canoniche sono offerte nel Choro da quei divoti religiosi di Dio, ò taciti, e raccolti in se stessi contemplano la propria miseria, gli aiuti del Cielo, le gratie della divina mano, e la gloria, che godono gli eletti con Dio, et è preparata à chi quà giù virtuosamente operando à quella soprana beatitudine aspira, s'avviene, che tal hora innalzi gli stanchi lumi alla patria dei viventi venga dalla sua imaginatione propostali, ò rappresentata una tal vista delle cose di là sù, quale à punto si mira nell'aperto Cielo del nostro pittore effigiata; ò pure squarciandosi l'aria, et aprendosi il Cielo per lo benigno raggio del primo lume, che di là sù discende ad illustrare la debil vista mortale, venga à disvelarsi in cotal guisa à gli occhi de i divoti Oratori la gloria celeste, che una tal parte se li riveli, quale ne rappresenta la dipinta visione in questa Cupola.“

26 Zu dem hier abgebildeten Stich von Hieronymus Wiericx II vgl. Hecht: Die Glorie (s. Anm. 14), S. 313.



Abb. 13: Antoine Wiericx, *Imaginaria Visio*, Kupferstich, um 1591, Bibliothèque Royale, Cabinet d'Estampes, Brüssel

chen Imagination von „göttlichen“ Impulsen der Inspiration und Begnadung ausgingen.<sup>27</sup> Ebenso deutlich wie diese Engführung arbeitete Carlos Text das Angebot an den Betrachter heraus, in die Rolle des vom Künstler imaginierten Visionärs zu schlüpfen, der in der Kirche betet und meditiert.<sup>28</sup>

## 5. Transformationen: Visionen in der Vertikale

Die Visionärsrolle des Betrachters in barocken Kirchenräumen ist nicht denkbar ohne einen längeren Prozess der Transformation von Visionsdarstellungen zwischen spätem Mittelalter und Früher Neuzeit. Frühe Etappen dieses Prozesses waren Experimente, den eigentümlichen Sehmodus der visionären Offenbarung über spektakuläre Verschiebungen des Betrachterstandpunkts anschaulich zu machen und den Betrachter an regelrechten Himmelsreisen teilnehmen zu lassen.<sup>29</sup> Beispielhaft für das Interesse, Visionäre in eine Region jenseits der Fixsternsphäre zu katapultieren, ist ein Tafelbild des mittleren 15. Jahrhunderts mit der Darstellung einer Himmelsvision Francesca Romanas (Abb. 14).<sup>30</sup> Die auf Goldgrund gemalte Begegnung Francescas mit der Gottesmutter und dem Christuskind, das sie mit ihren Händen tragen durfte, wurde durch die vertikale Schichtung von dunkleren Himmelssphären und der winzig klein ins Bild ragenden Erd-

27 Vgl. Maria Ruvoldt: *The Italian Renaissance Imagery of Inspiration. Metaphors of Sex, Sleep and Dreams*, Cambridge u. a. 2004; Olivier Bonfait: „Ingegno divino“ o „beauté du génie“? Bellori, Félibien e il „super-artist“ nel Seicento, in: Elisabeth Oy-Marra, Marieke von Bernstorff, Henry Keazor (Hrsg.): *Begrifflichkeit, Konzepte, Definitionen. Schreiben über Kunst und ihre Medien in Giovan Pietro Belloris „Viten“ und der Kunstliteratur der Frühen Neuzeit*, Wiesbaden 2014, S. 105–125.

28 Eine solche Untersuchung der Semantik und des impliziten Handlungsrahmens der malerischen Fiktion bietet Möglichkeiten, das traditionelle Paradigma semantisch neutral und statisch aufgefasster „Realitäts-“ bzw. „Fiktionsebenen“ barocker Deckenbilder zu überwinden. Vgl. etwa Karl Möseneder: *Bild und Rahmen. Kategorien barocker Stuckdekoration*, in: Max Seidel (Hrsg.): *L'Europa e l'arte italiana. Per i cento anni dalla fondazione del Kunsthistorisches Institut in Florenz, Venedig 2000*, S. 435–450; Karl Möseneder: *Correggios Synthese. Zu einem Bild- und Rahmensystem der Renaissance und des Barock*, in: Jürgen Putsche (Hrsg.): *Stuck des 17. und 18. Jahrhunderts. Geschichte – Technik – Erhaltung*, München 2010, S. 62–71.

29 In diesem Sinne stehen sie im Spektrum der Möglichkeiten für die Option der „Simulation“, vgl. David Ganz: *Medien der Offenbarung. Visionsdarstellungen im Mittelalter*, Berlin 2008.

30 Vgl. Kristin Böse: *Gemalte Heiligkeit. Bilderzählungen neuer Heiliger in der italienischen Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts, Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte* 61, Petersberg 2008, S. 24–28.



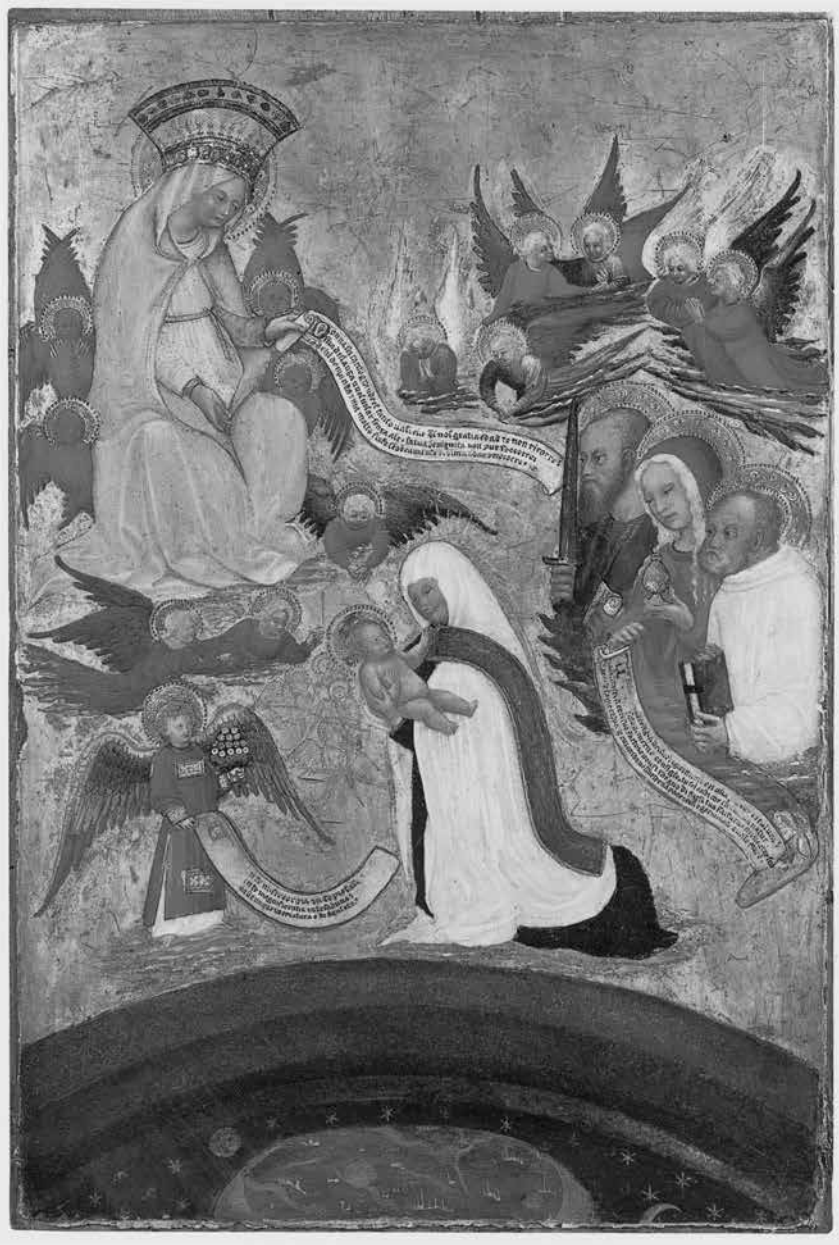


Abb. 14: Antonio del Massaroda Viterbo, *Himmelsvision Francesca Romanas*, um 1450, Metropolitan Museum, New York



Abb. 15: Albrecht Dürer, Thronsaalvision, aus: *Die heimlich offenbarung iohannis*, Nürnberg 1498, Staatliche Graphische Sammlung, München: Inv. Nr. 14001

kugel im *coelum empyreum* lokalisiert. Maria, ein Engel und Maria Magdalena halten Spruchbänder mit Zitaten aus dem 33. Gesang von Dantes *Paradies*.<sup>31</sup> Der visionäre Aufstieg Francescas in den Heiligenhimmel wurde so mit der maßgeblichen literarischen Referenz spätmittelalterlicher Himmelsimagination verknüpft.

Um die Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert demonstrierte Albrecht Dürer (1471–1528) in seiner Holzschnitt-Apokalypse, wie sich das alte Thema der Himmelschau des Johannes in eine Fahrt durch alle Höhen und Tiefen des Kosmos verwandeln ließ (Abb. 15).<sup>32</sup> Die Betrachter dieser Blätter waren mit einem stetigen Wechsel von Nah- und Fernsicht, Auf- und Herabblicken konfrontiert. Durch dynamische Wolken- und Wetterphänomene gewann diese bildlich vermittelte Himmelschau eine eigene empirische Evidenz. Vielfach verschwand dabei die Figur des Johannes im Off des Bildes, so dass die Betrachter sich vorstellen konnten, selbst die Position des Visionärs einzunehmen.

Gegen dieses Spiel mit variablen Perspektiven und einer fiktiven Immersion in jenseitige Himmelsräume etablierten Künstler wie Raffael mit der „Madonna di Foligno“ (1511–1512, Abb. 16) und Tizian († 1576) mit der „Assunta“ (1516–1518) ein bald schon kanonisches Formular frühneuzeitlicher Visionsmalerei, das auf einer „Vertikalisierung der Theophanieerfahrung“ basierte. Victor Stoichita spricht von einer Matrix der „Bildverdopplung“, die auf eine „Thematisierung des Sehens“, auf eine „Inszenierung des ‚Bildes‘“, eine „Darstellung der ‚Darstellung‘“ abzielt.<sup>33</sup> Dabei wurde das oben lokalisierte Visionsbild einem anderen Raum zugewiesen: einem Raum entschwerten Schwebens und Fliegens, einem Raum goldenen Himmelslichts, einem Raum der Wolken, die als Rahmen, fliegende Podeste und als Material für die Formung von Bildkörpern dienten.<sup>34</sup> Die Visionäre wurden im Blick von unten nach oben zu Betrachtern eines göttlichen Bildes.

31 Vgl. Böse: Gemalte Heiligkeit (s. Anm. 30), S. 203, K.1.3. Die Texte der Spruchbänder sind zu einem späteren Zeitpunkt erneuert worden, das Spruchband des Christuskindes wurde farbig übermalt. Deshalb ist umstritten, ob die Dante-Zitate ursprünglich sind.

32 Vgl. Michael Camille: Visionary Perception and Images of the Apocalypse in the Later Middle Ages, in: Richard K. Emmerson, Bernard McGinn (Hrsg.): *The Apocalypse in the Middle Ages*, Ithaca–London 1992, S. 276–289, hier S. 286f.

33 Vgl. Victor I. Stoichita: *Das mystische Auge. Vision und Malerei im Spanien des Goldenen Zeitalters*, übers. von Andreas Knop, Bild und Text, München 1997, S. 29–32.

34 Zu den Wolkenelementen vgl. Hubert Damisch: *Théorie du /nuage/. Pour une histoire de la peinture*, Paris 1972, S. 61–73; John Shearman: *Raphael's Clouds and Correggio's*, in: Micaela Sambucco Hamoud, Maria Luisa Strocchi (Hrsg.): *Studi su Raffaello. Atti del Congresso Internazionale di Studi Firenze-Urbino 1984, Urbino 1987*, S. 657–668; Buccheri: *The Spectacle of Clouds* (s. Anm. 20), S. 57–70.





*Abb. 16: Raffael, Madonna di Foligno, 1511/1512, Pinacoteca Vaticana, Rom*



Abb. 17: Correggio, *Christus und Apostel*, Kuppelfresko in der Kirche San Giovanni Evangelista in Parma, 1520/1525

Correggio (1489–1534) war mit seinen Kuppelfresken in San Giovanni Evangelista (1520–1522, Abb. 17 und Farbtafel 12) und im Dom von Parma (nach 1526, Abb. 18 und Farbtafel 13) der erste, der diese „Vertikalisierung der Theophanieerfahrung“ in den monumentalen Rahmen der Deckenmalerei übertrug.<sup>35</sup> In San Giovanni stattete er die Vision Christi unter den Aposteln mit den gleichen Attributen aus, die in den Altartafeln Raffaels und Tizians eine himmlische Erscheinung kennzeichneten. Aber nun waren es die Betrachter, die im Blick von unten nach oben zu Zeugen

<sup>35</sup> Vgl. Carolyn Smyth: *Correggio's Frescoes in Parma Cathedral*, Princeton 1997; Hecht: *Die Glorie* (s. Anm. 14), S. 209–221.





Abb. 18: Correggio, *Himmelfahrt Mariens*, Kuppelfresko im Dom Santa Maria in Parma, 1524/1530

dieser Vision wurden. Auf ähnliche Weise ließ Correggio die Kirchenbesucher in der Vierung des Doms zu Zeugen der Himmelfahrt Mariens werden, die die Apostel vom Kuppeltambour aus verfolgen. Wie John Shearman hervorhebt, spielt das Kuppelfresko mit der Fiktion, das Grab Mariens befinde sich in der Vierung des Doms.<sup>36</sup> Auch in San Giovanni war am Rande des Kuppelfreskos der nach oben blickende Visionär Johannes dargestellt. Sichtbar war diese Figur allerdings nur von Osten, so dass die von Westen sich nähernden Besucher den Eindruck einer sie ganz direkt adressierenden Vision gewinnen konnten.

<sup>36</sup> Vgl. John Shearman: Correggio's Illusionism, in: Marisa Dalai Emiliani (Hrsg.): *La prospettiva rinascimentale. Codificazioni e trasgressioni*, Florenz 1980, S. 281–294, hier S. 291.

## 6. Ein visionäres Dispositiv

Rund ein Jahrhundert später bezog sich Lanfranco in Sant'Andrea della Valle unübersehbar auf Correggios Himmelfahrtsbild zurück. An einem entscheidenden Punkt modifizierte er jedoch dessen Bildkonzept: Indem er die bildinternen Betrachterfiguren der Apostel am Grab eliminierte, verschob er das Bildthema von einem körperlichen Vorgang (der leiblichen Aufnahme Mariens in den Himmel) zu einer Vision. Noch Domenichinos Johannesfigur im rechten Pendentiffeld vor dem Presbyterium spielte bei dieser Umdeutung mit: In seinem ekstatischen Aufblick trug der Evangelist ganz entscheidend dazu bei, die Assoziation des Visionären zu verstärken. Und auch er war ein auf Wolken eingeschwabter Akteur, ein Visionär innerhalb der Vision gewissermaßen (Abb. 19). Nicht zuletzt dieses Zusammenspiel zweier Bildregister verdeutlicht, dass in Sant'Andrea della Valle ein neuer Typus des visionären Himmelsbildes geschaffen wurde, der den Rahmen des Visionären im Sinne einer anachronistischen „dipinta visione“ universell einsetzbar machte und in der barocken Deckenmalerei schnell Verbreitung finden sollte.

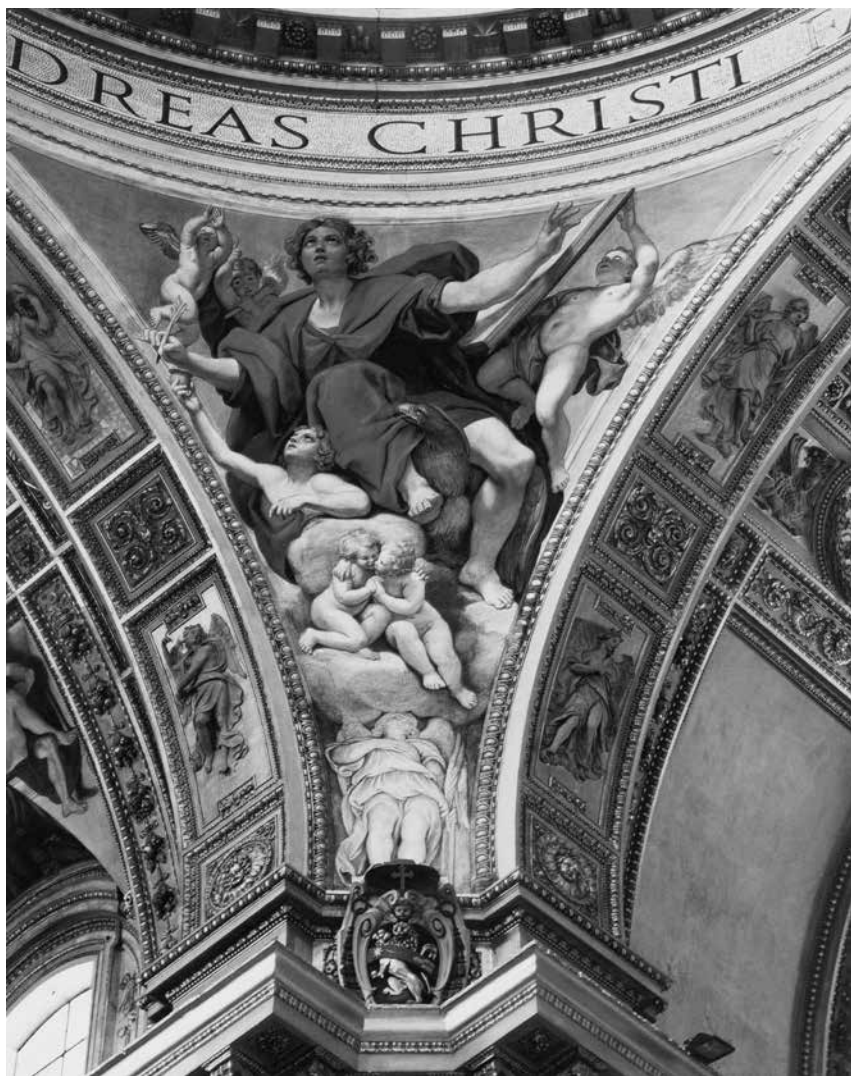
Der Raum der Himmelsvision war eine Sphäre des „Wolkigen“, in dem Wolken mehr waren als eine Rahmenmarkierung um ein himmlisches Bild.<sup>37</sup> Zu Recht hat Hubert Damisch in seinem Buch *Theorie du nuage* in der Wolke einen Gegenpol zur Berechenbarkeit des zentralperspektivischen Raumes erkannt.<sup>38</sup> Schon bei Raffael und Tizian war die Kontingenz und Transformierbarkeit von Wolken ein wichtiges Merkmal der Differenz von Vision und Realität. Doch es wäre zu einfach, den gemalten Himmel der Kirchengewölbe allein als monumentale Variante eines breiteren Phänomens der Wolkenmalerei abzuhandeln.<sup>39</sup> Denn die Unbestimmtheit von Wolkenformationen verband sich hier mit einer Reihe rezeptionsästhetischer Faktoren zu einem umfassenden Dispositiv der gemalten Vision: der Untersicht (*sotto in su*) auf einem räumlich gekrümmten Bildträger, dem All-Over der Bildkomposition, dem Schwebezustand ohne festen Untergrund. Das Zusammenspiel dieser Merkmale verlieh dem gemalten Himmel der Kirchendecken eine bildtheoretische Sprengkraft, die auf eine Kontrastierung zur kunsttheoretisch favorisierten Bildform des Tafelbildes hinauslief und dessen Kanonizität zu untergraben drohte. Im letzten Abschnitt meines Beitrags möchte ich diese Faktoren kurz diskutieren.

Die Untersicht ist so etwas wie der Inbegriff der neuzeitlichen Deckenmalerei. In ihrer starken Verkürzung adressierten die Deckenbilder das Unten,

<sup>37</sup> Vgl. dazu auch den Beitrag von Joseph Imorde in diesem Band, S. 333–361.

<sup>38</sup> Vgl. Damisch: *Theorie du nuage* (s. Anm. 34), S. 11–31 u. 61–73.

<sup>39</sup> Dazu zuletzt Buccheri: *The Spectacle of Clouds* (s. Anm. 20).



*Abb. 19: Domenichino und Giovanni Lanfranco, Ausmalung der Pendentifs und der Kuppel in der römischen Kirche Sant'Andrea della Valle, 1625–1628*

in dem sich die Betrachter aufhielten. Die deformierenden *scorci* rückten das gemalte Geschehen in die Gegenwart der Rezeptionssituation. Immer wieder wurden sie in der Kunstdliteratur als Mittel gerühmt, die Oberfläche des Bildträgers zu durchstoßen – gerade wenn dieser eine sphärische Krümmung besaß.<sup>40</sup> Im späten 16. Jahrhundert lernten die Künstler, die Herausforderung der perspektivischen Darstellung auf gekrümmten Oberflächen durch anamorphotische Projektion der Bildebene in das Gewölbe hinein zu meistern.<sup>41</sup>

Glatte Illusionseffekte waren aber nicht das Ziel der gemalten Himmel. Denn die Maler verkürzten die Figuren in der Regel weit weniger konsequent als man es für einen nahezu vertikalen Blickwinkel erwarten würde. Diese Zurücknahme konnte den Fiktionsrahmen einer Himmelsvision noch verstärken: die Kirchenbesucher sollten sich nicht als voyeuristische Beobachter, sondern als Betrachter eines belebten „Bildes“ fühlen, das sich ihnen entgegenneigte und aktiv zeigte.<sup>42</sup> Auf der anderen Seite schaltete sich die sphärische Krümmung des Gewölbes bei einer Bewegung der Betrachter doch wieder in die Bildwahrnehmung ein. Je nachdem, von wo man zur Kirchendecke emporblickte, verschob sich die Wahrnehmung der Bildfläche erheblich. Die Plastizität des Bildträgers war ein Faktor, der Betrachter ihrer eigenen Aktivität bei der Betrachtung bewusst werden ließ.<sup>43</sup>

Ähnlich wie die Panoramen des 19. Jahrhunderts mussten die gemalten Himmel der Kuppeln und Kirchendecken immer in einer kreisenden Wanderung des Blicks erschlossen werden.<sup>44</sup> In Lanfrancos Bild verteilte sich die Ansammlung der Heiligen und Engel auf sämtliche Abschnitte des Kuppelrunds – „er [Lanfranco, Anm. d. Verf.] kümmerte sich nicht darum, den Bewohnern des himmlischen Jerusalem getrennte Orte oder Ränge zuzu-

40 Früh greifbar in Condivis Beschreibung der Jonas-Figur Michelangelos in der Sistina, vgl. Ascanio Condivi: Vita di Michelangelo Buonarroti, Rom 1553 (Neuausgabe Mailand 1964), S. 28.

41 Thematisiert werden diese Verfahren bei Vignola-Danti (Le due regole della prospettiva pratica, Rom 1583), Ludovico Cigoli (Trattato pratico di prospettiva), Abraham Bosse (Moyen universel de pratiquer la perspective sur les tableaux ou surfaces irrégulières, Paris 1653) und später bei Andrea Pozzo: Perspectiva pictorum et architectonorum, 2 Bde., Rom 1693–1700. Vgl. Ingrid Sjöström: Quadratura. Studies in Italian Ceiling Painting, Stockholm Studies in the History of Art 30, Stockholm 1978, S. 43.

42 Zu diesem Argument vgl. Ganz: Barocke Bilderbauten (s. Anm. 16), S. 73–77.

43 Pozzos Langhausfresko in Sant'Ignazio, an dem diese Frage üblicherweise diskutiert wird, ist so gesehen nur eine Forcierung allgemeinerer Merkmale des Dispositivs. Vgl. Jasmin Mersmann: „In una occhiata“. Das Ideal des Einen Blicks von Einem Punkt, in: Matthias Bleyl, Pascal Dubourg Glatigny (Hrsg.): Quadratura. Geschichte, Theorie, Technik, Berlin 2011, S. 223–236.

44 Vgl. Stephan Oettermann: Das Panorama. Geschichte eines Massenmediums, Frankfurt a. M. 1980.

weisen“.<sup>45</sup> Ein Überblicken des gesamten Bildes von einem Standpunkt war schon aus diesem Grund nicht möglich. Die traditionelle Beschreibung, die „nur“ von einem untersichtigen Blickwinkel spricht, ist daher irreführend. Die Rezeptionsform der Himmelsbilder war immer schon eine kinästhetische oder peripatetische.<sup>46</sup>

Für Irritationen – und diesen Fall gab es weder beim Tafelbild noch beim Panorama – musste auch die Achsenverschiebung der Akteure sorgen: Der gemalte Himmel war ein Raum, dessen Bewohner aus der Perspektive der Betrachter teilweise auf dem Kopf standen. Die Körper der Vision begegneten den Kirchenbesuchern in Kongruenz und in Inversion ihrer eigenen Körperachse.<sup>47</sup> Die rezeptionsästhetische Irritation des Neben- und Übereinanders von unterschiedlichen Körpern steigerte sich noch durch den Schwebezustand des Bildpersonals und das Fehlen einer gemeinsamen Standfläche. Die Hinterlegung mit den veränderlichen Volumen der Wolken grundierte die Versammlung des himmlischen Personals mit räumlicher Unschärfe.

Die gemalte Vision der barocken Himmelsbilder verband die Darstellung eines visionär geoffenbarten Himmels mit eigenen Modalitäten von Zeit und Handlung, die zu den präzise vorhersagbaren Kreisbewegungen der Gestirne in scharfem Gegensatz standen. Statt auf die Berechenbarkeit des Diagramms setzten die Himmelsbilder auf die Unberechenbarkeit des Visionären. Den Himmelsbildern fehlte hier aber auch jene Kontrollierbarkeit durch den Blick des Betrachters, die die Normen der zeitgenössischen Kunsttheorie vom Maler einer *historia* forderten, ihr Modus war derjenige eines Könnte-Seins, den Carlo mit Begriffen wie „*verisimile*“ charakterisierte. Der Malerei wurden hier all jene Koordinaten entzogen, die im System der albertianischen *Historia* als Voraussetzung für die Lesbarkeit des gemalten Vorgangs galten. Die gemalten Himmelsvisionen der barocken Deckenmalerei erinnerten eher an das, was Alberti als tumultuöse Histo-

45 Zitiert nach Turner: Ferrante Carlo's descrittione (s. Anm. 21), S. 124. „non si è curato di asseguar luoghi, ò distinguer ordini trà quei si bei distinti et ordinati Cittadini di Gerusalemme empirea.“

46 Vgl. David Ganz, Stefan Neuner (Hrsg.): *Mobile Eyes. Peripatetisches Sehen in den Bildkulturen der Vormoderne*, eikones, München u. a. 2013.

47 Man kann hier zurückkommen auf die phänomenologischen Überlegungen, die Wolfgang Schöne in seinem berühmten Aufsatz zur Schrägsicht in der barocken Deckenmalerei anstellte: Schöne machte dort darauf aufmerksam, dass die Anbringung figürlicher Bilder an der Decke zu Verschiebungen des achsialen Koordinatensystems der Bildwahrnehmung führt, zu einer Zunahme von Richtungsindetermination in der Zuordnung von Links, Rechts, Vorne und Hinten. Vgl. Wolfgang Schöne: Zur Bedeutung der Schrägsicht für die Deckenmalerei des Barock, in: Martin Gosebruch, Werner Gross (Hrsg.): *Festschrift Kurt Badt*, Berlin 1961, S. 144–172.



ria tadelte: „So kann ich diejenigen Maler nicht gut finden, die [...] sich an keine Komposition halten, sondern ungeordnet und zügellos alles verstreuen, mit dem Ergebnis, dass der Vorgang nicht eine Handlung darzustellen, sondern sich in Aufruhr zu befinden erscheint [sed tumultare historia videtur].“<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> „Improbo quidem eos pictores, qui quo videri copiosi [...] eo nullam sequuntur compositionem sed confuse et dissolute omnia disseminant, ex quo non rem agere sed tumultuare historia videtur.“ Zitiert nach Leon Battista Alberti: *De Statua. De Pictura. Elementa Picturae*, hrsg. von Oskar Bätschmann und Christoph Schaublin, Darmstadt 2000, S. 266 f.





*Farbtaf. 9: Meridian im Langhaus von San Petronio in Bologna, um 1655*





*Farbtaf. 10: Raffael, Gottvater, Planeten, Tierkreiszeichen, Kuppelmosaik der Cappella Chigi in Santa Maria del Popolo in Rom, 1516*



Farbtaf. 11: Giovanni Lanfranco, Detail aus dem Kuppelfresko der römischen Kirche Sant'Andrea della Valle, 1625–1628





Farbtaf. 12: Correggio, *Christus und Apostel*, Kuppelfresko in der Kirche San Giovanni Evangelista in Parma, 1520/1525



Farbtaf. 13: Correggio, *Himmelfahrt Mariens*, Kuppelfresko im Dom Santa Maria in Parma, 1524/1530





## Verzeichnis der Beiträgerinnen und Beiträger

**Markus Bauer**, Dr., Studium der Neueren Deutschen Literaturwissenschaft und Geschichte. Freier Journalist und Publizist. Forschungsfelder: Walter Benjamin, Melancholiediskurs, Erich Auerbach, Avantgardeästhetiken, Mitteleuropadiskurs, rumänische Kulturgeschichte. Publikationen (Auswahl): (Hrsg.): *Iași/Jassy* (Europa Erlesen), Wien 2018; (Hrsg.): *Moldau/Moldova* (Europa Erlesen), Wien 2018; *In Rumänien. Auf den Spuren einer europäischen Verwandtschaft* (facies nigra, Bd. 4), Berlin 2009; *Farbphantasien, Dingallegorese und Raumzeit. Studien zur Melancholie bei Walter Benjamin*, Wien u. a. 2008; zus. m. Thomas Rahn (Hrsg.): *Die Grenze. Begriff und Inszenierung*, Berlin 1997. (yxcbauer@t-online.de)

**Jörg Jochen Berns**, Prof. Dr., Germanistik-, Philosophie- und Geschichtsstudium in Frankfurt a. M., Freiburg i. Br. und Marburg. 1972 bis 2001 Universitätsprofessor am *Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medienwissenschaft* Marburg. Thematisch belangvolle Publikationen: *Film vor dem Film. Bewegende und bewegliche Bilder als Mittel der Imaginationssteuerung*, Marburg 2000; *Gedächtnislehren und Gedächtniskünste in Antike und Frühmittelalter*, Tübingen 2003; *Himmelsmaschinen/Höllenmaschinen. Zur Technologie der Ewigkeit*, Berlin 2007; *Die Jagd auf die Nymphe Echo. Zur Technisierung der Wahrnehmung*, Bremen 2010; *Von Strittigkeit der Bilder. Texte des deutschen Bildstreits*, Berlin–Boston 2014. (berns@mail.uni-marburg.de)

**Wolfgang Brückle**, Dr., Studium der Kunstgeschichte und Deutschen Literatur in Marburg, Dijon und Hamburg. Theorie-Dozent an der Hochschule Luzern Kunst & Design und Leiter des SNF-Forschungsprojekts *Postfotografie. Apparate, Praktiken, Bilder in Kunst und Alltagskultur*. Forschungsfelder: Geschichte und Theorie der Fotografie und verwandter Medien; frühneuzeitliche Kunsttheorie; Museumsgeschichte; politische Repräsentation in spätmittelalterlicher Kunst. Veröffentlichungen (Auswahl): zus. m. Pierre Alain Mariaux u. Daniela Mondini (Hrsg.): *Musealisierung mittelalterlicher Kunst. Anlässe, Ansätze, Ansprüche*, München–Berlin 2015; zus. m. Peter J. Schneemann (Hrsg.): *Kunstausbildung. Aneignung und Vermittlung künstlerischer Kompetenz*, München 2008; zus. m. Rachel Mader u. Nicole Schweizer (Hrsg.): *Brennpunkt Schweiz. Positionen in der Videokunst seit 1970* (Schriftenreihe des Berner

Kunstmuseums, Nr. 9) [Ausst.-Kat.], Bern 2005; *Civitas terrena. Staatsrepräsentation und politischer Aristotelismus in der französischen Kunst 1270–1380*, München–Berlin 2005; zus. m. Kathrin Elvers-Švamberk (Hrsg.): *Von Rodin bis Baselitz. Der Torso in der Skulptur der Moderne* [Ausst.-Kat.], Stuttgart 2001. (wolfgang.brueckle@hslu.ch)

**Günter Butzer**, Prof. Dr. phil. habil., Studium der Literaturwissenschaft und Philosophie. Professor für Vergleichende Literaturwissenschaft / Europäische Literaturen an der Universität Augsburg. Forschungsfelder: Kulturelles Erinnern und Vergessen, Kanon und Populärkultur, literaturwissenschaftliche Symbolforschung, Theorie der inneren Rede, Medienkulturen des Jenseits. Publikationen (Auswahl): Zus. m. Hubert Zapf (Hrsg.): *Theorien der Literatur*, Bd. 7: *Literatur und die anderen Künste*, Tübingen–Basel 2018; zus. m. Hubert Zapf (Hrsg.): *Große Werke des Films*, Bd. 1, Tübingen–Basel 2015; zus. m. Joachim Jacob (Hrsg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, 2., erw. Aufl., Stuttgart–Weimar 2012; zus. m. Joachim Jacob (Hrsg.): *Berührungen. Komparatistische Perspektiven auf die frühe deutsche Nachkriegsliteratur*, München–Paderborn 2012.

(guenter.butzer@philhist.uni-augsburg.de)

**David Ganz**, Prof. Dr. Nach dem Studium der Kunstgeschichte, Philosophie und Klassischen Archäologie in Heidelberg, Marburg und Bologna promovierte er 2000 an der Universität Hamburg. 2006 habilitierte er sich an der Universität Konstanz, 2007–2013 war er Heisenberg-Stipendiat der DFG. Seit 2013 ist er Inhaber des Lehrstuhls für Kunstgeschichte des Mittelalters an der Universität Zürich. Neuere Publikationen: Zus. m. Cornel Dora (Hrsg.): *Tuotilo. Archeology of an Early Medieval Artist*, St. Gallen–Basel 2017; zus. m. Ulrike Ganz: *Visionen der Endzeit. Die Apokalypse in der mittelalterlichen Buchkunst*, Darmstadt 2016; zus. m. Marius Rimmele (Hrsg.): *Klappeffekte. Faltbare Bildträger in der Vormoderne*, Berlin 2016; *Buch-Gewänder. Prachteinbände im Mittelalter*, Berlin 2015.

(david.ganz@uzh.ch)

**Christian Hecht**, Prof. Dr., Studium der Kunstgeschichte und der Theologie. Mitarbeiter des Stadtmuseums Weimar. Forschungsfelder: Kunst- und Kulturgeschichte vom Mittelalter bis zur Moderne. Publikationen (Auswahl): „Klassizismus 1905“. Der Neubau des Weimarer Hoftheaters und sein geistesgeschichtliches Umfeld, in: Thorsten Valk (Hrsg.): *Klassizismus am Beginn des 20. Jahrhunderts* (Schriftenreihe des Zentrums für Klassikforschung, Bd. 3), Göttingen (im Druck); Befremdliche Diskrepanz. Oesers Titelvignette zu Winckelmanns Nachahmungsschrift, in: *Die Erfindung des Klassischen. Winckelmann – Lektüren in Weimar. Jahrbuch der Klassik Stiftung Weimar 2017*,

S. 53–74. *Katholische Bildertheologie der frühen Neuzeit. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*, 3. Aufl., Berlin 2016; Goethes Votivbild des „heiligen Rochus“ und das zweite Heft der Zeitschrift Ueber Kunst und Alterthum in den Rhein- und Mayn-Gegenden, in: Albert Meier u. Thorsten Valk (Hrsg.): *Konstellationen der Künste um 1800. Reflexionen, Transformationen, Kombinationen* (Schriftenreihe des Zentrums für Klassikforschung, Bd. 2), Göttingen 2015, S. 297–312.  
(Christian.Hecht@stadtweimar.de)

**Joseph Imorde**, Prof. Dr., Studium der Kunstgeschichte, Philosophie und Musikwissenschaften. Seit 2008 Professor für Kunstgeschichte an der Universität Siegen. Forschungsfelder: Kunst- und Kulturgeschichte der Frühen Neuzeit, Geschichte der Kunstgeschichte, Kulturgeschichte des Okkultismus u. v. m. Publikationen (Auswahl): Zus. m. Andreas Zeising, (Hrsg.): *Lehrgut – Kunstgeschichte in Schulbüchern und Unterrichtsmedien um 1900*, Siegen 2018; *Carlo Dolci: A Refreshment*. Leuven 2017; „Essbares Ansehen: Ordnung und Opulenz in der herrschaftlichen Bankett-Kultur der Frühen Neuzeit“, in: *Musik und Vergnügen am Hohen Ufer*, hrsg. v. Sabine Meine, Regensburg 2016, S. 75–88; „Rhetoriken der Empfindsamkeit“, in: *Ars – Visus – Affectus*, hrsg. v. Anna Pawlak, Berlin–Boston 2016, S. 125–142.  
(imorde@kunstgeschichte.uni-siegen.de)

**Bernhard Jahn**, Prof. Dr., Studium der Älteren und Neueren deutschen Literatur sowie der Musikwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Seit 2010 Professor für Deutsche Literatur des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit an der Universität Hamburg. Forschungsschwerpunkte im Bereich des Theaters in der Frühen Neuzeit mit einem besonderen Interesse am Musiktheater, ferner Interkonfessionalität in der Frühen Neuzeit. DFG-Forschungsprojekte zu Johann Mattheson; zum Hamburger Stadttheater 1770–1850; zur Interkonfessionalität in der Frühen Neuzeit. Zuletzt erschienen: Zus. m. Claudia Maurer Zenck (Hrsg.): *Bühne und Bürgertum. Das Hamburger Stadttheater (1770–1850)*, Frankfurt a. M. 2016; zus. m. Alexander Košenina (Hrsg.): *Friedrich Ludwig Schröders Hamburgische Dramaturgie*, Frankfurt a. M. 2017; (Hrsg.): *Die Musik in der Kultur des Barock*, Laaber 2018.  
(fskv03@uni-hamburg.de)

**Stephan Oettermann**, geb. 1949, Dr. phil. Studierte Neuere Deutsche Literatur und Anglistik in Marburg. Endlich Rentner. Gräbt in seinem Gärtchen und beschäftigt sich ganztags mit den Recherchen zu einem „Bio-bibliographischen Lexikon der Vergnügungskultur“ (in mindestens 10 Bänden, die in diesem Leben nicht mehr erscheinen werden). Publikationen zu verschiedenen historischen Schaumedien und Unterhaltungskünsten (Auswahl): Zus. m. Sibylle

Spiegel: *Bio-bibliographisches Lexikon der Zauberkünstler*, Offenbach 2004; *Ankündigungs-Zettel von Kunstreitern, Akrobaten, Tänzern, Taschenspielern, Feuerwerkern, Luftballons und dergleichen*, 7 Bde., Gerolzhofen 2003; *Zeichen auf der Haut. Die Geschichte der Tätowierung in Europa*, Frankfurt a. M. 1985; *Läufer und Vorläufer. Zu einer Kulturgeschichte des Laufsports*, Frankfurt a. M. 1984; *Die Schaulust am Elefanten*, Frankfurt a. M. 1982; *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt a. M. 1980.  
(stephan\_oettermann@web.de)

**Thomas Rahn**, Dr., Studium der Germanistik, Kunstgeschichte und Europäischen Ethnologie in Kiel und Marburg. Derzeit Professurvertretung am Institut für Germanistik der Universität Rostock. Forschungsfelder: Literatur und Kultur der Frühen Neuzeit, insbesondere Theater und Hofkultur, Literatur und Wissen, Mediengeschichte, typographische Semantik in der Literatur. Publikationen (Auswahl): Zus. m. Hole Rößler (Hrsg.): *Medienphantasie und Medienreflexion in der Frühen Neuzeit*, Wiesbaden 2018; zus. m. Rainer Falk (Hrsg.), *Typographie & Literatur*, Frankfurt a. M.–Basel 2016; zus. m. Wolfgang Neuber u. Claus Zittel (Hrsg.): *The Making of Copernicus. Early Modern Transformations of the Scientist and his Science*, Leiden–Boston 2015.  
(thrahn@zedat.fu-berlin.de)

**Hole Rößler**, Dr., Studium der Neueren deutschen Literatur, Theaterwissenschaft und Philosophie. Stellvertretender Leiter der Forschungsabteilung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. Forschungsfelder: Wissens- und Kulturgeschichte der Frühen Neuzeit, Wissenschaftsgeschichte, Historische Bild- und Wahrnehmungskulturen. Publikationen (Auswahl): Zus. m. Thomas Rahn (Hrsg.): *Medienphantasie und Medienreflexion in der Frühen Neuzeit*, Wiesbaden 2018; zus. m. Daniel Berndt, Lea Hagedorn u. Ellen Strittmatter (Hrsg.): *Bildnispolitik der Autorschaft. Visuelle Inszenierungen von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, Göttingen 2018; (Hrsg.): *Luthermania – Ansichten einer Kultfigur* (Ausst.-Kat.), Wolfenbüttel–Wiesbaden 2017; zus. m. Jan Lazardzig (Hrsg.): *Technologies of Theatre: Joseph Furttenbach and the Transfer of Mechanical Knowledge in Early Modern Theatre Cultures*, Frankfurt a. M. 2016; Zus. m. Tina Asmussen u. Lucas Burkart (Hrsg.): *Theatrum Kircherianum. Wissenskulturen und Bücherwelten im 17. Jahrhundert*, Wiesbaden 2013.  
(roessler@hab.de)

**Patrizia Solombrino**, lic.phil., Studium der Kunstgeschichte, Italienischen Literatur und Geschichte des Mittelalters an der Universität Basel, wissenschaftliche Mitarbeit in der Graphischen Sammlung ETH Zürich, derzeit als Kunsthistorikerin bei Thomas Ammann Fine Art, Zürich tätig. Forschungsinteressen: Wissenstransfer in Bildern, Zeichnung und Druckgraphik des 15.–17. Jahr-

hunderts und der Gegenwart. Publikationen zu Zeichnungen und Druckgraphik der frühen Neuzeit und Gegenwart sowie zur Wissenschafts- und Technikgeschichte.

(psolombrino@yahoo.de)

**Claus Zittel**, Prof. Dr., studierte Philosophie, Germanistik, Kunstgeschichte und Psychoanalyse in Frankfurt am Main und Pisa, ist stellvertretender Direktor des Stuttgart Research Centre for Text Studies und lehrt Neuere Deutsche Literaturwissenschaft und Philosophie an den Universitäten Stuttgart und Olsztyn. Seine Forschungsschwerpunkte sind philosophische Ästhetik, Texttheorien, Textologie der Literatur und der Wissenschaften, historische Epistemologie des Bildes, epistemologische Grundlagen der Künste, Geschichte und Philosophie des Wissens. Jüngste Buchveröffentlichungen (Auswahl): (Hrsg.): *Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch für die Nietzscheforschung*, Berlin 2018 f.; (Hrsg.): *Paul Adler: Absolute Prosa. Elohim, Nämlich, Die Zauberflöte und andere Texte*, Düsseldorf 2018; (Hrsg.): *Max Brod/Felix Weltsch: Anschauung und Begriff. Grundzüge eines Systems philosophischer Begriffsbildung [1913]*, Berlin 2017; zus. m. Christoph Lüthy, Claudia Swann u. Paul Bakker (Hrsg.): *Image, Imagination and Cognition. Medieval and Early Modern Theory and Practice*, Leiden–Boston 2018; zus. m. Marcus Born (Hrsg.): *Denkformen der Literatur und Philosophie*, Paderborn 2018; zus. m. Martin Endres u. Axel Pichler (Hrsg.): *Textologie: Theorie und Praxis eines neuen Ansatzes interdisziplinärer Textforschung*, Berlin–Boston 2017; zus. m. Christian Benne (Hrsg.): *Nietzsches Lyrik. Ein Kompendium*, Stuttgart 2017; zus. m. Martin Endres u. Axel Pichler (Hrsg.): *Text/Kritik: Nietzsche und Adorno*, Berlin 2017.

(claus.zittel@ilw.uni-stuttgart.de)



